

Medusa em vermelho e preto. A “pintura numérica” de Éliane Chiron

Medusa in red and black. Éliane Chiron’s “numerical painting

ICLÉIA BORSA CATTANI¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, Brasil

RESUMO

O texto intitulado “Medusa em vermelho e preto. A “pintura numérica” de Éliane Chiron”, escrito por Icleia Borsa Cattani, coloca em evidência o percurso criador da pintura digital da artista e escritora Éliane Chiron. Pontua que, inicialmente, a artista trabalhava com desenhos e pinturas, usando os meios tradicionais, desenvolvendo uma poética e poética originais. As propriedades da mão, ao trabalhar, e sua inteligência própria, a fisicalidade dos materiais e dos suportes, as qualidades das linhas e das cores, faziam parte há muito tempo do trabalho de Chiron. A mudança para o digital não aconteceu de maneira brusca. Na década de 1990, ela realizou, paralelamente aos desenhos e pinturas, vídeos, performances e instalações de grande força expressiva, nos quais a cor constituía elemento fundamental. O texto ilumina principalmente o tema mítico da figura da medusa presentes na obra de Chiron. Salaria também que as qualidades plásticas das imagens são desenvolvidas e acentuadas, criando uma potência visual derivada da força estética, nas figuras, nos espaços e no tratamento que lhes é dado. Ao trabalhar com a matéria na pintura, Éliane Chiron acumula camadas de cores e figuras, movimenta e distorce o todo, até quase atingir a abstração. O vermelho e o preto são onipresentes e acabam, às vezes, por engolir os personagens, “matando-os” simbólica e figurativamente.

PALAVRAS-CHAVE

Éliane Chiron, pintura, cor, imagem digital.

ABSTRACT

The text titled “Medusa in red and black. Éliane Chiron’s “numerical painting”, written by Icleia Borsa Cattani, highlights the creative journey of digital painting by the artist and writer Éliane Chiron. He points out that, initially, the artist worked with drawings and paintings, using traditional means, developing an original poietic and poetic style. The properties of the hand, when working, and its own intelligence, the physicality of materials and supports, the qualities of lines and colors, had long been part of Chiron's work. The switch to digital did not happen suddenly. In the 1990s, alongside drawings and paintings, she created videos, performances and installations of great expressive power, in which color constituted a fundamental element. The text mainly illuminates the mythical theme of the figure of the Medusa present in Chiron's work. It also highlights that the plastic qualities of the images are developed and accentuated, creating a visual power derived from the aesthetic strength, in the figures, spaces and the treatment given to them. When working with matter in painting, Éliane Chiron accumulates layers of colors and figures, moving and distorting the whole, until she almost reaches abstraction. Red and black are omnipresent and sometimes end up swallowing the characters, “killing” them symbolically and figuratively.

KEYWORDS

Éliane Chiron, painting, color, digital image.

A pintura digital da artista e escritora Éliane Chiron se desenvolve desde 2001. Anteriormente, ela realizava desenhos e pinturas com os meios tradicionais,

¹ Doutora em Art et Archéologie, Université de Paris I, Panthéon – Sorbonne, 1980. Pesquisadora e Crítica de Arte. Foi Professora Titular do DAV e PPGAV do Instituto de Artes, UFRGS.

desenvolvendo uma poética e poética originais. As propriedades da mão ao trabalhar e sua inteligência própria, a fisicalidade dos materiais e dos suportes, as qualidades das linhas e das cores, faziam parte há muito tempo do seu trabalho. A mudança para o digital não aconteceu de maneira brusca. Na década de 1990, ela realizou, paralelamente aos desenhos e pinturas, vídeos, performances e instalações de grande força expressiva, nos quais a cor constituía elemento fundamental. Destacase, por exemplo, a instalação *O cinto de Afrodite ou o Despertar da Noiva*, em 1996, no Torreão, espaço artístico independente de Porto Alegre. Numa sala quadrada, pintada de branco e com nove janelas em três paredes, uma “noiva” fálica (realizada com um pano branco sobre um pedestal vertical), ostentava no alto uma guirlanda de flores vermelhas, enquanto vários elementos da mesma cor circundavam o espaço expositivo. A instalação trazia, segundo descrição da própria artista, “vidros com mercúrio cromo, pincéis enfaixados, lantejoulas, poeira do abismo, raspas de tinta, desenho a carvão, texto mural, telescópio, estrelas, barulho do mar, sol.” (Chiron, 1997, p. 1).

Éliane Chiron integrou a vista que se tinha das janelas, com o rio Guaíba, bem como a luz do sol e as estrelas reais ao seu trabalho, no qual o vermelho do mercúrio invadia o espaço enquanto seu reflexo mutava para o verde nas paredes brancas. Ao chegar à instalação, após subir por uma escada obscura, tinha-se uma sensação de ofuscamento pela luz intensa do sol, e a impressão de um espaço inundado pela cor, simultaneamente festiva e trágica, pelo próprio excesso. A artista declarou que essa obra era dedicada “à glória de Afrodite e do vermelho” (Chiron, 1997, p. 19).

Assim como transpôs questões da cor às instalações e vídeos analógicos, ao começar a trabalhar com as novas tecnologias, ela levou as problemáticas pictóricas para os vídeos digitais. Procedeu do mesmo modo ao isolar imagens destes, de cor saturada, e deslocá-las para suportes bidimensionais, transformando os registros de cenas anódinas, cotidianas, em contextos carregados de tensão e ambiguidade. A opção pelo virtual teve várias razões, entre as quais, o desafio dos novos elementos tecnológicos e a possibilidade de carregar seu ateliê nos deslocamentos quase diários de Orléans a Paris e nas viagens de longo curso. No seu belo texto sobre outra viajante sistemática, Niki de Saint Phalle, ela afirma que o que denomina os choques criadores, têm lugar no exterior do atelier, quando o artista espairose no contato com outras paisagens. (Chiron, 2010, p. 29)

Éliane Chiron sempre procurou provocar esses choques. Professora de Artes

Plásticas e Ciências da Arte na Universidade de Paris I, Sorbonne, ela viaja regularmente a mais de sete países, além de outros deslocamentos eventuais, como artista expositora, conferencista e membro de convênios interinstitucionais. Acompanhando os contextos dos países visitados, tenta senti-los e analisá-los, por interesse humano e como matéria para seus trabalhos. Um exemplo significativo, sobre o qual ela escreveu um texto analítico, é o vídeo *As Nadadoras*, de 2010 – 2011, sobre o qual declarou:

... quando a minha câmera segue as nadadoras a fim de que elas não saiam da 'água' da tela, eu não filmo simplesmente essa piscina ou essas nadadoras; eu penso nos assassinatos em piscinas no cinema: *As Diabólicas* (1955), *A Piscina* (1968), a série dos *James Bond* (1962-2008), aos afogados do *Titanic* (1997), e sobretudo, aos que tentam nadar no afresco do *Dilúvio* do claustro de Santa Maria Novella em Florença. [...] Na linhagem desses filmes e deste afresco, a câmera captura a vinculação do ambiente e do vivo onde ocorre o drama da existência [...]. É necessário captar no surgimento, [...] a defasagem entre a realidade concreta e sua capacidade de transfiguração. Essa será a tarefa dos cálculos do computador, das camadas de cor, que alterarão a definição das imagens, fazendo-as recuar a épocas longínquas quando não se contava os pixels por milhões de unidades. (2011, p.47)

Esse pensamento anacrônico próprio aos artistas, (Arasse, 2006) vincula-se estreitamente à atualidade dos meios digitais, permitindo à artista partir de uma cena anódina para chegar a um resultado original, pintura ou cena em movimento manipuladas, recompostas em novos conjuntos e invadidas pela cor e por movimentos vertiginosos. Longe das fotografias cotidianas captadas aos milhares nos celulares e dos pequenos vídeos domésticos, essas imagens atingem grandes dimensões que alteram o espaço dos espectadores. O uso da cor é saturado, pleno de *páthos*. O tempo é intensamente preenchido. As imagens são acompanhadas de sons muito ampliados, que se assemelham aos que as crenças gregas arcaicas atribuíam às Górgonas. A atmosfera de violência latente nos envolve e cria uma outra dimensão, na qual imergimos mesmo a contragosto. Os vídeos são, em geral, curtos: a artista se propõe a reduzi-los mais e mais ao essencial. Mas, isso só faz com que seu impacto aumente e crie um efeito de turbilhão que nos move a todos.

As qualidades plásticas das imagens são desenvolvidas e acentuadas, criando uma potência visual derivada da força estética, nas figuras, nos espaços e no tratamento que lhes é dado. Como ao trabalhar com a matéria na pintura, Éliane Chiron acumula camadas de cores e figuras, movimenta e distorce o todo, até quase atingir a abstração. O vermelho e o preto são onipresentes e acabam, às vezes, por

engolir os personagens, “matando-os” simbólica e figurativamente. Segundo a artista, “Porque ela se salienta, e especialmente, na pintura, a cor faz esquecer o sem-fundo primordial de onde ela surge: o abismo”. (2011, p. 45) O mesmo abismo que constituiu a Górgona, originariamente descendente das criaturas do mar, filha de deuses primitivos anteriores a Zeus, e depois, transformada num ser dos infernos, próxima dos limites, das fronteiras, da loucura e do caos, como Ártemis e Dionisos. Nos cultos dessas três divindades, os fiéis usavam máscaras, que são um outro tipo de abismo: uma pele que cobre outra, um rosto que esconde outro, eliminando as fronteiras entre pessoa e persona, abrindo às manifestações do inconsciente (Jobim Lopes, 2019). Segundo Vernant, as máscaras têm por vocação exprimir o sobrenatural, ao qual as três divindades se relacionam, assim como se referem à alteridade, ou seja, às experiências de diferentes ordens que os gregos tiveram do Outro. Tipos precisos da alteridade do Outro evidenciam-se em referência à criatura viva, aos humanos, aos civilizados, aos machos adultos, aos gregos e aos cidadãos. Nesse sentido, afirma este autor que

a máscara monstruosa de Gorgó [Medusa] traduz a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem, o confronto com a morte, esta morte que o olho de Gorgó impõe aos que cruzam seu olhar, transformando todo ser que vive, move-se e vê a luz do Sol em pedra imobilizada, glacial, cega, mergulhada em trevas. (1988, p. 12 – 13)

Embora o mito só tenha se tornado o motor desse trabalho artístico em 2012, ele já se fazia presente na constituição mesma das obras há muito tempo. Medusa não serviu como revelação, mas como revelador do que a artista já vinha construindo. Após 2012, o mito tornou-se o pano de fundo das obras, sentido pela atmosfera das imagens muito mais do que por eventuais semelhanças literais. Éliane Chiron afirmou que não existe progresso na arte, contrariamente à ciência e que os mitos, outras construções do espírito, se sobrepõem aos símbolos matemáticos. (2011, p. 49)

Trabalhando com a ideia da Górgona como mensageira da morte, a artista sente-se, simultaneamente, protegida pelo caráter apotropaico (protetor) desta, e tenta resgatar a potência da figura mítica em seu duplo significado (2021).

Ela recupera a força imagética arcaica de Medusa, vinculando-a ao horror dos atentados terroristas e às guerras atuais, disseminadas pelo mundo. Também a associa às violências de gênero, denunciadas desde os anos 1970 por feministas como Hélène Cixous (1975) e, atualmente, por # *Me Too*, o movimento que está

mudando o modo de encarar todo e qualquer ato de assédio contra as mulheres. # *Me Too* traz os dois lados da Medusa: denuncia o poder de petrificação e de morte causados pela violência social e institucional contra o gênero feminino, que perdura ainda hoje, e mesmo agravado em vários lugares do globo; ao mesmo tempo, propõe a identificação coletiva das mulheres com o poder e a resiliência do mito, potencializados pela sororidade e pela interferência nas leis das sociedades ocidentais. Significativamente, uma escultura realizada pelo artista Luciano Garbati, intitulada *Medusa com a cabeça de Perseu*, (2008), foi causa de polêmicas dentro do debate pelos direitos das mulheres, evidenciando a força do mito nas questões de gênero. (ArtinContext, 2015)

Vejamos quem foi Medusa. Inicialmente personagem da cultura oral, ela surgiu como pura imagem, máscara horrenda que provocava um medo sem limites. A partir da invenção da escrita, ela foi mencionada por Homero, no século VIII a. C. e, um século depois, por Hesíodo, que detalha suas origens. Presente ao longo da história grega em inúmeros autores, gregos e helenizados, ela foi retomada no século I d. C. pelo romano Ovídio que, nas *Metamorfoses*, narrou sua história de modo mais extenso (Ovídio, 2021, L. 4, V. 617 - 620; L. V, V. 179 - 183). Segundo esse autor, Medusa era uma jovem que se destacava, pela beleza do rosto e dos cabelos. Apaixonado por ela sem ser correspondido, Poseidon a estuprou no templo de Atena. A deusa, ofendida pela violação do seu espaço sagrado, puniu... a vítima! Assim, transformou-a num monstro horrendo, com dois agravantes: seus cabelos foram substituídos por serpentes, e seu olhar passou a transformar quem a visse em pedra. Imagem da solidão, Medusa tinha o coração cheio de raiva e dor. Ela se isolou, vivendo numa caverna situada no limiar do mundo com suas irmãs, Esteno e Euríale. Dessas três Górgonas, segundo Hesíodo, Medusa era a única mortal (1991, V. 274 – 281), o que me levou a elaborar a hipótese que ela foi designada como mortal porque devia ser sacrificada. Foi na caverna onde morava que Perseu a matou. Na verdade, bêbado durante uma festa, ele havia prometido realizar essa façanha. Perseu contou com a proteção de Atena e outros deuses, que lhe forneceram um escudo brilhante e outros objetos mágicos. Com o auxílio destes, Perseu decepou a Górgona, que dormia, mirando-a lateralmente no reflexo do escudo.

Essa história levou alguns pesquisadores do século XX a ligar o mito às artes visuais: tanto os temas da lateralidade do olhar e do reflexo da realidade, como da transformação de corpos vivos em pedra, são diretamente vinculados à mimese, que

durante muitos séculos foi ideologicamente o princípio norteador das artes visuais. A proibição do olhar, vinculada à morte, também faz parte da narrativa mítica e não só de Medusa, mas também, de Orfeu e Eurídice, o que levou a especialista nos mitos gregos Frontisi-Ducroux, a afirmar que os artistas, sobretudo os pintores, “parecem ter começado muito cedo a utilizar a figura de Medusa para expressar o paradoxo de uma figuração do não contemplável” (1996, p.156). Nesse mito, encontram-se os medos humanos mais profundos, que são também da ordem do não figurável: o medo da castração, vinculada simbolicamente tanto à cegueira quanto à decapitação (Freud, 1996; Kristeva, 1998), o medo da anulação de si, pela morte ou, pelo contrário, pelo retorno ao ventre materno, ao indiferenciado de antes da concepção. (Quignard, 1994) Esses não contempláveis são, ao mesmo tempo, abordados e ocultos na arte desde muito antes da Modernidade, das descobertas de Freud e do Surrealismo, no qual a *mulher sem cabeça* tornou-se, como ao virar uma luva do avesso, a *Mulher 100 cabeças*. (Ernst, Breton, 1929)

Ao investigar a presença de Medusa na arte atual, em trabalhos realizados por artistas homens, encontrei uma interessante afirmação de Yinka Shonibare, artista contemporâneo. Em entrevista, ele afirma que, dada a dificuldade de representar o mundo atual, acaba sendo uma saída trabalhar com este mito (Shonibare, 2015). Essa declaração, de um artista atual, vai ao encontro da afirmação de Caravaggio que, há vários séculos, declarou (*apud* Quignard, 1994, p. 118): “Todo quadro é uma cabeça de Medusa. Só se pode vencer o terror mediante a imagem do terror. Todo pintor é Perseu.”

Não por acaso, a maioria dos artistas do gênero masculino que trabalham com o tema hoje em dia realizam releituras, com maior ou menor grau de fidelidade, de duas obras icônicas da história da arte: o conjunto escultórico de Cellini, *Perseu com a cabeça de Medusa* e a pintura da Górgona decepada e jorrando sangue pelo pescoço, de Caravaggio. Essa pintura traz um elemento de grande força simbólica para qualquer artista, pois a cabeça representada seria um autorretrato. Mais um elemento de identificação da arte com o mito: marginais, incompreendidos, muitas vezes perseguidos, como foi Caravaggio, os artistas seriam donos do poder, que ultrapassa o dos outros humanos, de criar novas e diferentes realidades, que se inserem no mundo e dele passam a fazer parte. Se as releituras indicam algum modo de crise da representação, como ficou claro nos anos 1980, nos quais elas se somaram às citações, apropriações, recortes e colagens de imagens e estilemas da

história da arte, a identificação dos artistas com o mito ocorre também, no momento atual, pela crise do próprio papel social do artista. Identificar-se com Medusa, monstro mestiçado, limítrofe, violento e poderoso, é um modo dos artistas protestarem contra a ambiguidade desse papel: criando o não contemplável; provocando o choque; paralisando quem vê ou assiste às obras.

O não contemplável, hoje, supera de longe o que se pode ética e humanamente encarar, pela internacionalização de todas as formas de violência, exploração e abuso, para os quais a banalização das imagens pelas redes sociais nos torna quase cegos e insensíveis. Como muitas vezes ocorreu ao longo da história humana, cabe, entre outros, aos artistas e às suas obras despertar e ressensibilizar a todos, ressignificando o real e suas manifestações.

As artistas mulheres do momento atual, nomeiam “Medusa” trabalhos realizados sob outros princípios; não se tratam de releituras nem de apropriações de obras do passado, mas de novas e potentes elaborações do mito, nas quais muitas vezes emergem características essenciais do feminino. Assim, Cindy Sherman em 1970 se põe em cena de corpo inteiro, fotografando-se como uma Górgona grávida, reclinada em almofadas; só a peruca ofídica e o título da imagem indicam a citação. Ela, na sua gestação, é mais vulnerável do que perigosa, mostrando o lado oculto do mito; ao mesmo tempo, evidencia a prerrogativa biológica inalienável da mulher, o seu imenso poder, de gerar outros seres. Poder que, por milênios, aterrorizou os homens e provocou a necessidade de dominá-las.

Amélia Toledo propõe na mesma data, uma cabeça de Medusa realizada com fios plásticos cheios de líquidos coloridos que criam um objeto com o núcleo emaranhado, como os cabelos-serpentes da Górgona; esse nó substitui simbolicamente a cabeça do monstro. Nenhum elemento figurativo conduz a leitura da obra, apenas seu título, *Medusa*. O trabalho é potente na sua evocação, sugerindo elementos orgânicos, como veias e nervos que emergiriam da cabeça supliciada.

Joana Vasconcelos, bem mais recentemente (2014), realizou uma boneca, na qual sobressai o fazer artesanal que caracteriza suas obras, como o tricô e o crochê, além do uso de bordados e miçangas. Esse fazer marcou e continua a marcar o papel tradicional da mulher nas sociedades pouco (ou desigualmente) industrializadas. Bela, cheia de enfeites, sua Medusa branca, rosa e vermelha traz ao mesmo tempo, sugestões de símbolos fálicos na sua vestimenta. A artista vincula-a à infância e ao gênero feminino, bem como à cor tradicional da pureza (o branco) e àquela, clichê,

das meninas (o rosa). Mestiçando questões de gênero, de tradições, de gostos e costumes populares, ela também os questiona criticamente. Evidencia que as meninas não são absolutamente diferentes dos meninos, pois também possuem, quando não reprimidas, força, audácia e poder. Simultaneamente, alerta que elas não estão jamais totalmente a salvo do perigo de agressões e abusos, que a sociedade machista tolera e até encoraja, como se pode deduzir pela sexualização cada vez mais precoce das crianças, operadas pela publicidade e pelos meios de comunicação. Da sua obra, sobressai a ideia que somos todas Medusas, desde o nascimento.

O tema mítico surgiu para Éliane Chiron quando filmou uma menina que a fixava intensamente, em Tunis, um ano após a convulsão social de 2010 - 11. Só mais tarde, olhando os fotogramas do vídeo, ela percebeu que aquele olhar era o de Medusa. Então começou a trabalhar sobre este mito, que vem do período grego arcaico, pré-escrita (assim como a menina, na época do conflito, era *infans*, ou seja, estava na fase anterior ao domínio da linguagem). A artista, nascida em plena Segunda Guerra Mundial, deve ter sentido a ressonância das suas próprias memórias primevas naquele olhar que a interpelava. Ao rever as imagens e, pela primeira vez, tomar consciência daquele olhar, a artista pensou: “É isto!” como exclamou Roland Barthes. (Barthes, 2018; Chiron, 2018) Essa exclamação só podia ocorrer num segundo olhar, e através de um véu de lágrimas. Pranto pelo drama da menina, por seu País, pelas perdas do momento contemporâneo e por todos os inocentes afetados. Pranto também por si mesma, por sua infância marcada pela angústia, as privações e a violência de uma guerra. No rosto registrado fotograficamente, o olhar de Medusa nos deixa atônitos e nos petrifica (em francês se usa, significativamente, o verbo *méduser*).

Em um dos trabalhos realizados após a filmagem, *A Pequena Tunisiana* (2012), a menina encontra-se desdobrada na imagem, vista em ambos os lados desta, como gêmeas idênticas. As mãozinhas seguram o arame farpado que constitui o elemento central, expandido, multiplicado, como se contivesse todos os arames farpados do mundo, os que detêm as multidões de migrantes vítimas de conflitos, impedindo-as de passar a outros territórios. O rosto desdobrado da criança, cinzento e impassível, como máscara, concentra toda a sua força no olhar dirigido fixamente à frente, à artista (e a nós, espectadores, que ocupamos o mesmo lugar). Medusa desdobrada, no reflexo do espelho de Perseu, solicitando de nós, um olhar lateral. Um tom avermelhado, tênue, cobre quase toda a superfície da tela, menos os dois rostos.

Trata-se de sangue, indício do conflito, já parcialmente apagado, que alguém se esforçou para fazer desaparecer, mas que permanecerá, indelével, no inconsciente desta criança e de todos os que viveram aquele momento de horror. Medusa é a guardiã desta memória.

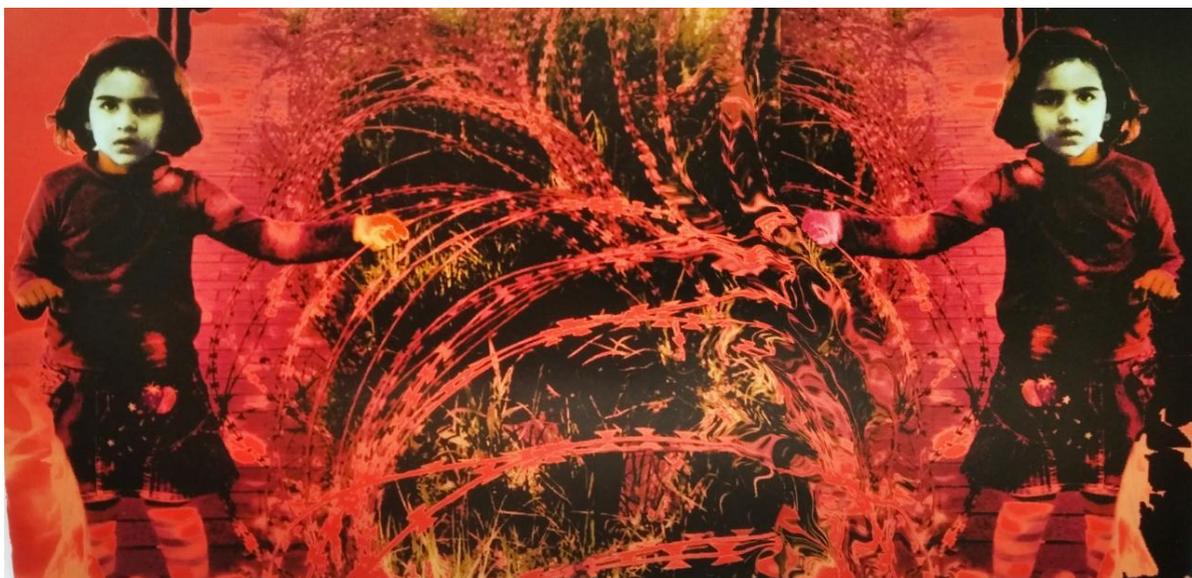


Figura 1. *La Petite Tunisienne*

Fonte: Éliane Chiron. 2012. Pintura digital, dimensões variáveis.

Sobre os trabalhos realizados na sequência deste, a artista escreveu que, no início de cada vídeo, o olhar da criança é o mesmo da Medusa, que retorna três vezes, significando três situações diferentes. (Chiron: 2021). Isso também aconteceria em outras obras, em que figuras identificadas com Medusa retornariam, como se o primeiro emprego de uma imagem fosse um momento decisivo, inaugural, que levasse consigo os seguintes.

Constatamos que as imagens-Medusa, eleitas pela artista, migram de uma obra à outra, confrontando-se a outras imagens, diferentes entre si e criando novos contextos, nos quais elas são e não são mais as mesmas, pois os corpos se metarmofoseiam conforme os espaços, os tempos e as situações que atravessam.

Em *Viático*, de 2018, vemos uma organização tradicional do espaço na história da arte, pois, embora o trabalho seja manipulado digitalmente, a artista criou um díptico, justapondo as imagens entre si. Essa organização do espaço evidencia um limite entre uma cena e outra; elas são simultaneamente unidas e separadas, o que permite à imagem-Medusa aderir a outras, modificando a significação de ambas. Porque essa fronteira é também uma fenda, pela qual deslizam sentidos, de cada

imagem em si e da sua justaposição. Nesse díptico há também uma diferença de tamanho entre as duas partes, contrariamente à tradição. À direita, há uma representação da natureza, pouco identificável pois em alto contraste e coberta pelo vermelho e o preto; próximos à base da tela *ecrânica*, grafismos em vermelho e cinza confundem-se parcialmente à vegetação, dando-lhe um aspecto de queimada. À esquerda, uma figura humana, talvez uma criança, lança-se numa água vermelha: rio, ou mar de sangue. Massacre, morte ou, quem sabe, retorno ao ventre materno. Esse corpo que se lança à frente num impulso, rompendo fronteiras, é Medusa: ele reapareceria em trabalhos subsequentes, migrante, enfrentando novas situações e, às vezes, submergindo num líquido denso ou entrando em combustão, pela implosão dos seus limites e o predomínio da cor.

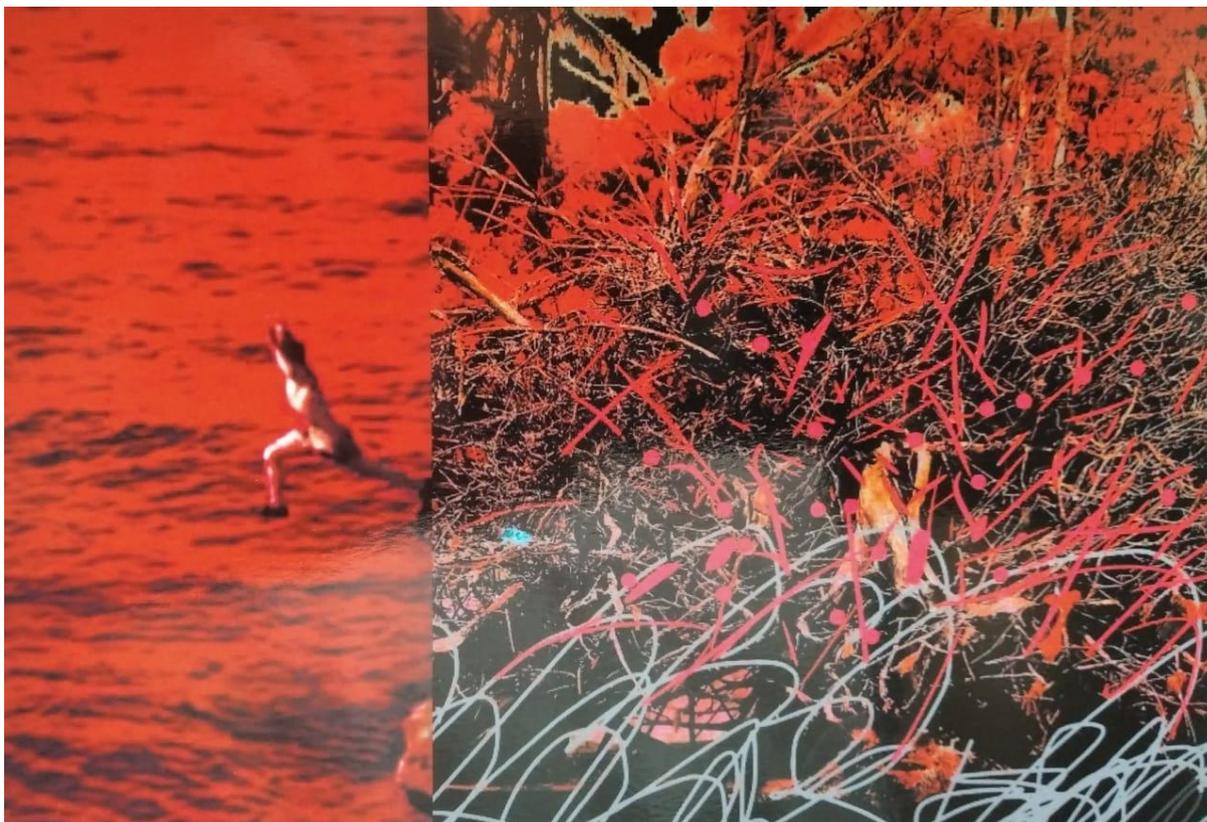


Figura 2. *Viatique*

Fonte: Éliane Chiron. 2018. Pintura digital, dimensões variáveis

Avenida Bourguiba, sete anos depois n. 2, de 2018–2019, nos mostra outro tipo de díptico, ainda mais distante da tradição: o espaço é cortado na horizontal, dividindo a imagem nos sentidos alto e baixo, em lugar de esquerda–direita. O espaço superior, maior, domina a imagem; no segundo plano, temos a cena de um café ou restaurante, com mesas ocupadas, pessoas interagindo. Segundo a artista, a imagem

foi realizada por instigação de um colega tunisiano, que lhe perguntou como via aquela avenida sete anos depois de nela haver registrado a menina com a mão nos arames farpados. Mas mesmo após esse intervalo de tempo, vê-se que permanecem signos de tensão: no primeiro plano, uma grande folhagem tropical, centralizada, tingida de vermelho intenso, parece prestes a provocar uma explosão. A cor rubra ocupa boa parte do espaço e contrasta com o violeta do segundo plano. Frio e calor, tranquilidade e tensão, cena corriqueira e fato excepcional. Unicamente pela cor, Éliane Chiron faz conviverem na imagem única, entre primeiro e segundo planos, duas realidades distintas, que talvez entrem em choque no segundo mesmo após a sua captura pela câmera; abaixo, como numa faixa, uma cena de rua, com uma multidão, potencializa essa percepção. A artista alude ao primeiro trabalho, à pequena “Medusa” que a tornou consciente do tema; aqui, no entanto, sua figura desapareceu, substituída pela planta: o corpo humano dá lugar ao corpo vegetal, que se torna igualmente ameaçador, preche de *páthos*. Parece existir no ar uma advertência: Cuidado! os eventos passados podem voltar a ocorrer a qualquer momento; ou, novos eventos (como a “explosão” da natureza), podem trazer ainda maior destruição.



Figura 3. *Avenue Bourguiba, sept ans après n. 2.*

Fonte: Éliane Chiron. 2018 – 2019. Pintura digital, dimensões variáveis

Em outras obras, a artista parte de fotografias ou filmagens de cenas de multidões, na praia ou em outros locais. O que seriam cenas de lazer inocente transformam-se, pela única presença da cor, em acontecimentos carregados de ameaça. O vermelho e o preto invadem o espaço como prenúncio de uma catástrofe iminente. Os personagens não parecem perceber o que ocorre, mas os espectadores identificam com clareza a presença simbólica de Medusa.

Em trabalhos mais recentes, a artista colocou-se como personagem, em obras intituladas: *Desenha-me uma máscara*. Trata-se de uma alusão, pode-se imaginar, tanto às máscaras profiláticas obrigatórias durante a longa pandemia que estamos vivendo, quanto à de Medusa; tanto à artista ela mesma, como à arte, na sua íntima capacidade de resistir, proteger e curar. Numa série dessas imagens, ela parte de uma foto três por quatro, feita quando jovem, tirada numa máquina automática (*Photomaton*); a essa, justapõe fotografias atuais. Essas “duas Éliane” aparecem, sempre, mascaradas; em algumas, surge também a cabeleira feita de serpentes da Górgona. Éliane Chiron assume, *enquanto artista*, a semelhança com o mito, consciente de que toda obra de arte convoca, em partes iguais ou pendendo para um dos lados, Eros e Tanatos. Nesses trabalhos, aparece um aspecto novo e do maior interesse: a artista começa a escrever na superfície mesma da tela, com uma escrita irregular, provavelmente manipulada no computador. Uma escrita que parece infantil, rasurada e ao mesmo tempo alegre, festiva. Ela faz um pedido, ou injunção, a um amigo: o público mudou de status, tornou-se cúmplice da artista, solicitado a identificar-se com ela, nesse momento de crise sanitária internacional.



Figura 4. *Dessine-moi um Masque.*

Fonte: Éliane Chiron. 2020 – 2021. Pinturas digitais, dimensões variáveis

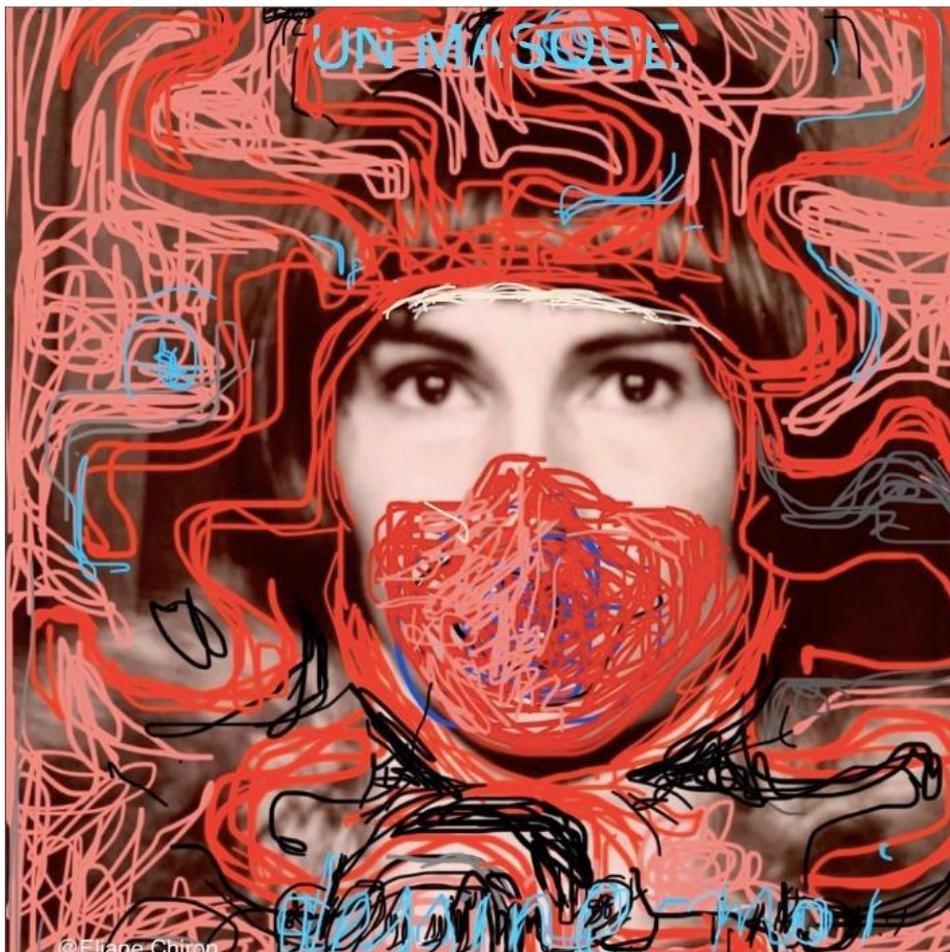


Figura 5. *Dessine-moi um Masque*.
Fonte: Éliane Chiron. 2020 – 2021. Pinturas digitais, dimensões variáveis

Um novo caminho, para essa criadora sempre em (r)evolução. Escrita no corpo das imagens e constituindo, ao mesmo tempo, o seu título, essa injunção denota a força e a coerência de uma obra que sempre trouxe, em si, uma multiplicidade de significados, abordando desde as profundezas do inconsciente até os problemas sócio-políticos contemporâneos. Em todas as obras, diferentes facetas de Medusa, desde sua qualidade de protetora até o vermelho do sangue e o preto do luto e da morte, os signos mais dramáticos da condição humana.

Elaborando Medusa em sucessivas camadas de vermelho, preto e variações de cinza, reforçando sua vinculação com Eros e Tanatos e, ao mesmo tempo, com a pintura e o seu fazer, criando ambientes imersivos e envolventes, Éliane Chiron expande e ressignifica a própria pintura, o papel do artista e dos espectadores frente a ela. Não se trata mais de contemplar a pintura, mas de vivê-la; talvez ela nos salve, ou pelo menos nos ajude a resistir, nos momentos caóticos atuais.

Referências

ARASSE, Daniel. **Histoires de Peintures**. Paris: Gallimard, 2006

ART IN CONTEXT. **Medusa with the head of Perseus** – A fresh take on the Perseus statue. 21.10.2021. Disponível em: https://artincontext.org/medusa-with-the-head-of-perseus/#The_Artist_Behind_the_Controversial_Medusa_and_Perseus_Sculpture_Luciano_Garbatì. 2021

ART IN CONTEXT. **Medusa with the head of Perseus and the Feminist Movement**. 30. 08. 2021. Disponível em: https://artincontext.org/#Medusa_with_the_Head_of_Perseus_and_the_Feminist_Movement. 2015

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018

CHIRON, Éliane. **A Arte contemporânea sob o risco de Medusa**. Organização e tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS-PPGAV, coleção Interfaces (no prelo)

CHIRON, Éliane. Íntima mutação da pintura no vídeo digital. **Porto Arte** n. 31, nov. 2011, p. 41 – 54

CHIRON, Éliane. L'intime du virtuel. La chair et le sang. In : CHIRON, Éliane. **L'Énigme du Visible**. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2013

CHIRON, Éliane. **La vidéo numérique ou l'intime révélé de la peinture**. Texto enviado por e-mail, de Éliane Chiron à autora, em 15.10. 2021

CHIRON, Éliane. Niki de Saint-Phalle : jardin migrant, chemin mutant. In : CHIRON, Éliane (Org) : **Migrations Mutations. Paysages dans l'Art contemporain**. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2010

CHIRON, Éliane. Spiral Jetty. Le rouge en souffrance. In : Chiron, É. (Org). **X, L'Oeuvre en Procès. Croisements des Arts, V. II**. Paris : Cerap – Publications de la Sorbonne, 1997

CIXOUS, Hélène. **Le Rire de la Méduse et autres ironies**. (1975) Paris: Galilée, 2010

ERNST, Max; BRETON, André. **La Femme 100 têtes**. Paris: Les Éditions du Carrefour, 1929

FREUD, Sigmund. A cabeça da Medusa. In: FREUD, S. **Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Andromède et la naissance du Corail. In: GEORGOUDI, Stella; VERNANT, Jean-Pierre. **Mythes Grecs au figuré**. Paris: Gallimard, 1996.

GEUNA, Elena (Curadora); HIRST, Damien. **Treasures of the wreck of the Unbelievable**. Veneza: Marsilio Editori, Londres: Other Criteria, 2017.

HARRISON, Jane Ellen. **Prolegomena to the Study of Greek Religion.** (1903) Princeton, Princeton University Press, 1991.

HESÍODO. **Teogonia.** A origem dos Deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HILGERT, Luiza Helena. **O Arcaico do Contemporâneo.** Medusa e o mito da mulher. Revista lampião, v. 1, n. 1 (2020), p. 41 - 70

HOFFMANN, Werner. (Curador) **Zauber der Medusa: Europäische Mannierismen.** Hamburgo: Hamburger Kunsthalle, 1987.

HOMERO. **Ilíada.** Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HOMERO. **Odisséia, II.** Regresso. Tradução de Donaldo Schuller. Porto Alegre: L&PM Edições, 2014.

JOBIM LOPES, Anchyses. Cabeça de Medusa: de Caravaggio a Freud e Lacan. Sobre Pintura e Psicanálise. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, n.51, jul. 2019. P.25 - 46

KAROUGLOU, Kiki. (Curadora) **Dangerous Beauty.** Medusa in Classical art. New York: Metropolitan Museum of Art, 2018.

KRISTEVA, Julia. (Curadora) **Visions Capitales.** Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998.

MEZAN, Renato. A Medusa e o telescópio ou Verggasse 19. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988

OVÍDIO. **Metamorfoses.** São Paulo: Editora 34, 2021. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias

QUIGNARD, Pascal. **Le Sexe et l'effroi.** Paris : Gallimard, 1994

SHONIBARE, Yinka. **The world has become more difficult to represent.** Interview. Disponível em: https://www.randian-online.com/wp-content/uploads/2015/05/Shonibare_Rage-of-the-Ballet-Gods_2015

VERNANT, Jean-Pierre. **A Morte nos olhos.** Figuração do Outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgô. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mythe et tragédie en Grèce ancienne.** Paris: Edições François Maspéro, 1972

Sobre a autora

Icléia Maria Borsa Cattani é doutora em Art et Archéologie, Université de Paris I, Panthéon – Sorbonne, 1980. Pesquisadora e Crítica de Arte. Foi Professora Titular do DAV e PPGAV do Instituto de Artes, UFRGS. Pesquisadora 1 A do CNPQ até 2020. Coordenadora de Acordo Capes-Cofecub com a Univ de Paris I, 1995 – 1999. Publica livros, capítulos de livros e artigos no Brasil, França, Estados Unidos e Canadá.

icleia.cattani@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/6952735371047311>

<https://orcid.org/0000-0002-9939-6767>

Recebido em: 12-12-2023

Como citar

CATTANI, Icleia Borsa (2023). Medusa em vermelho e preto. A “pintura numérica” de Éliane Chiron. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.4, n.2, p.XX-XX, jul./dez.
<https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n2-2023-73350>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.